

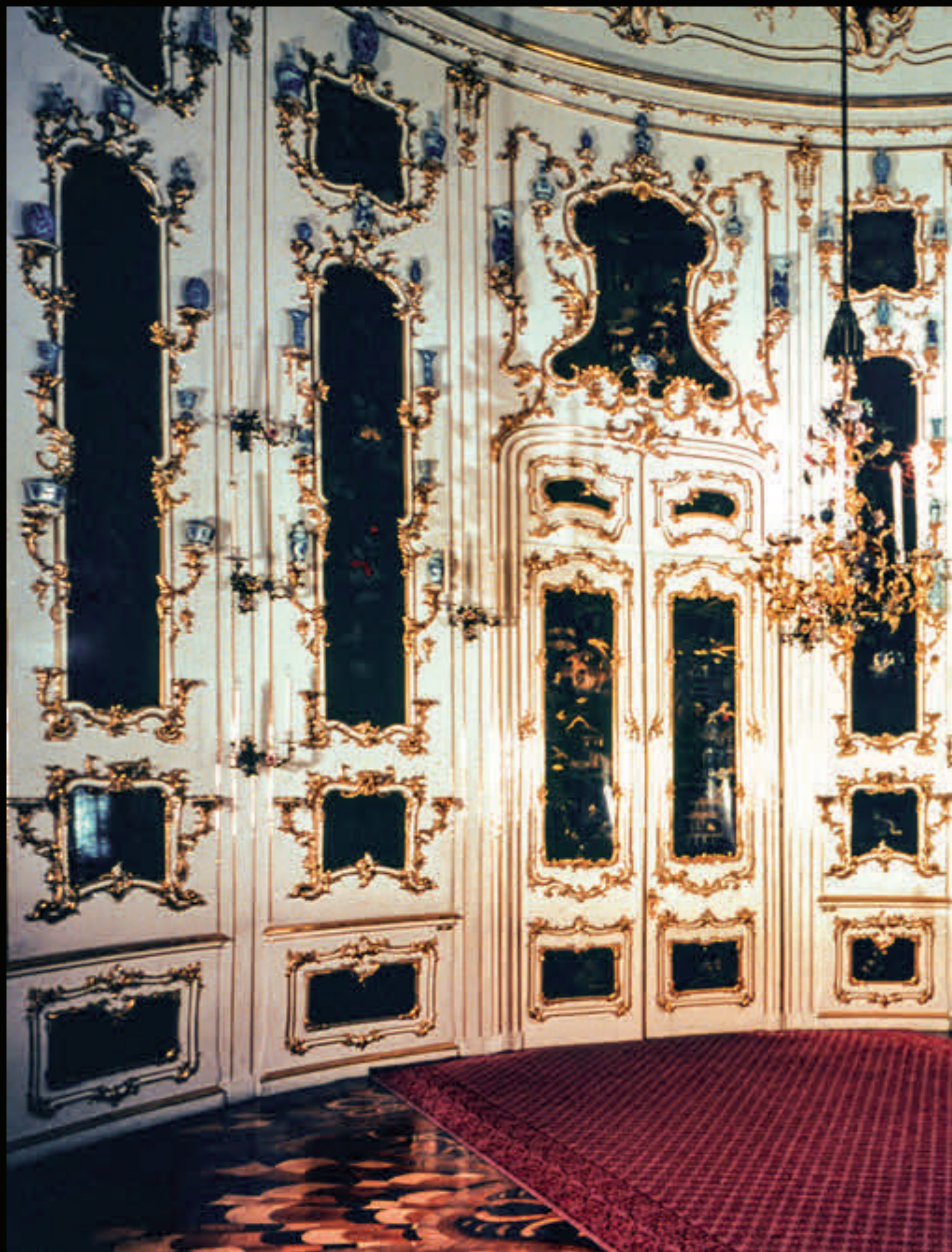


DIE MEINHOFER SAMMLUNGEN

COLLECTION

SONNY MEINHOFER

DER RESIDENZ













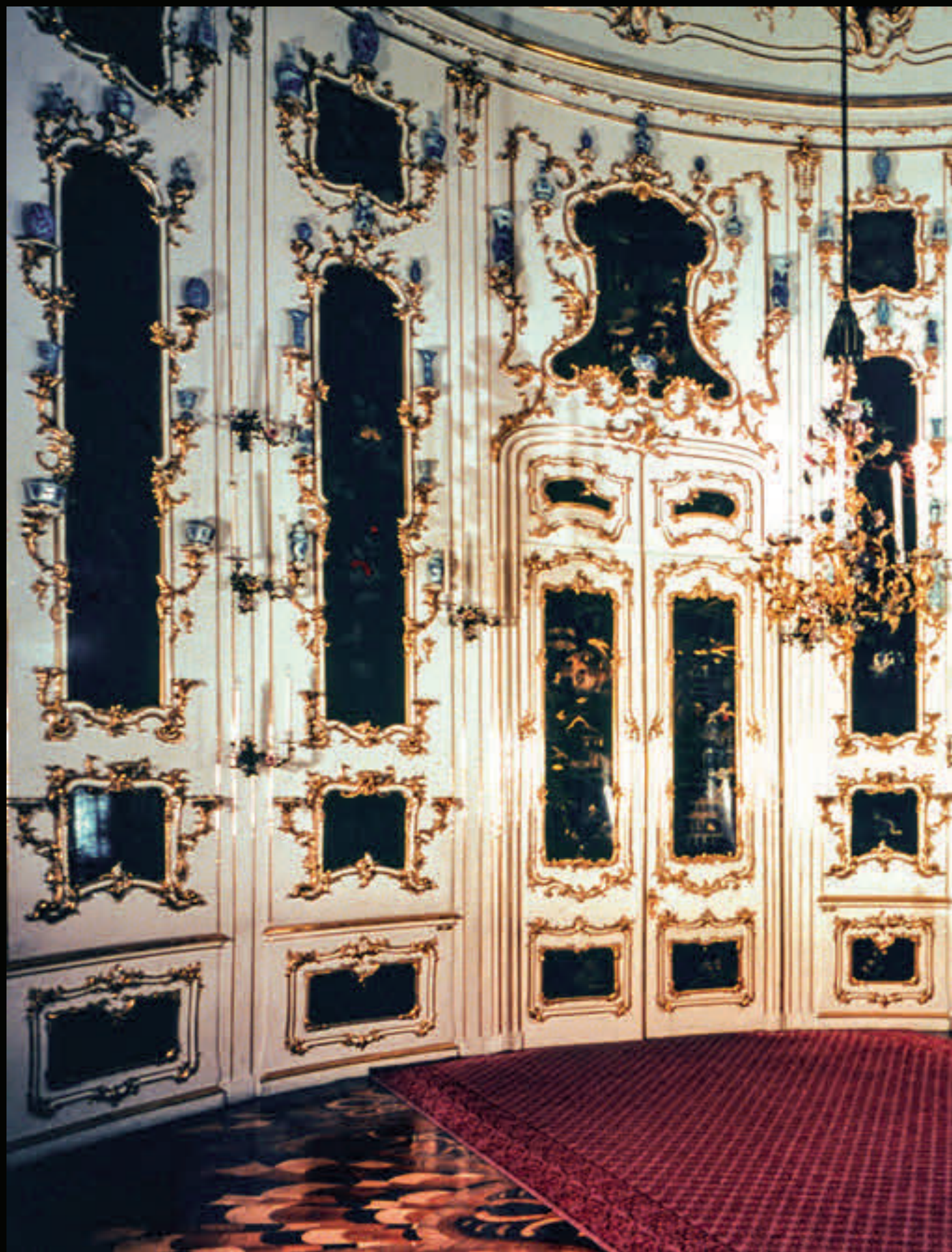




DIE MEINHOFER SAMMLUNGEN

LE SALON NOIR

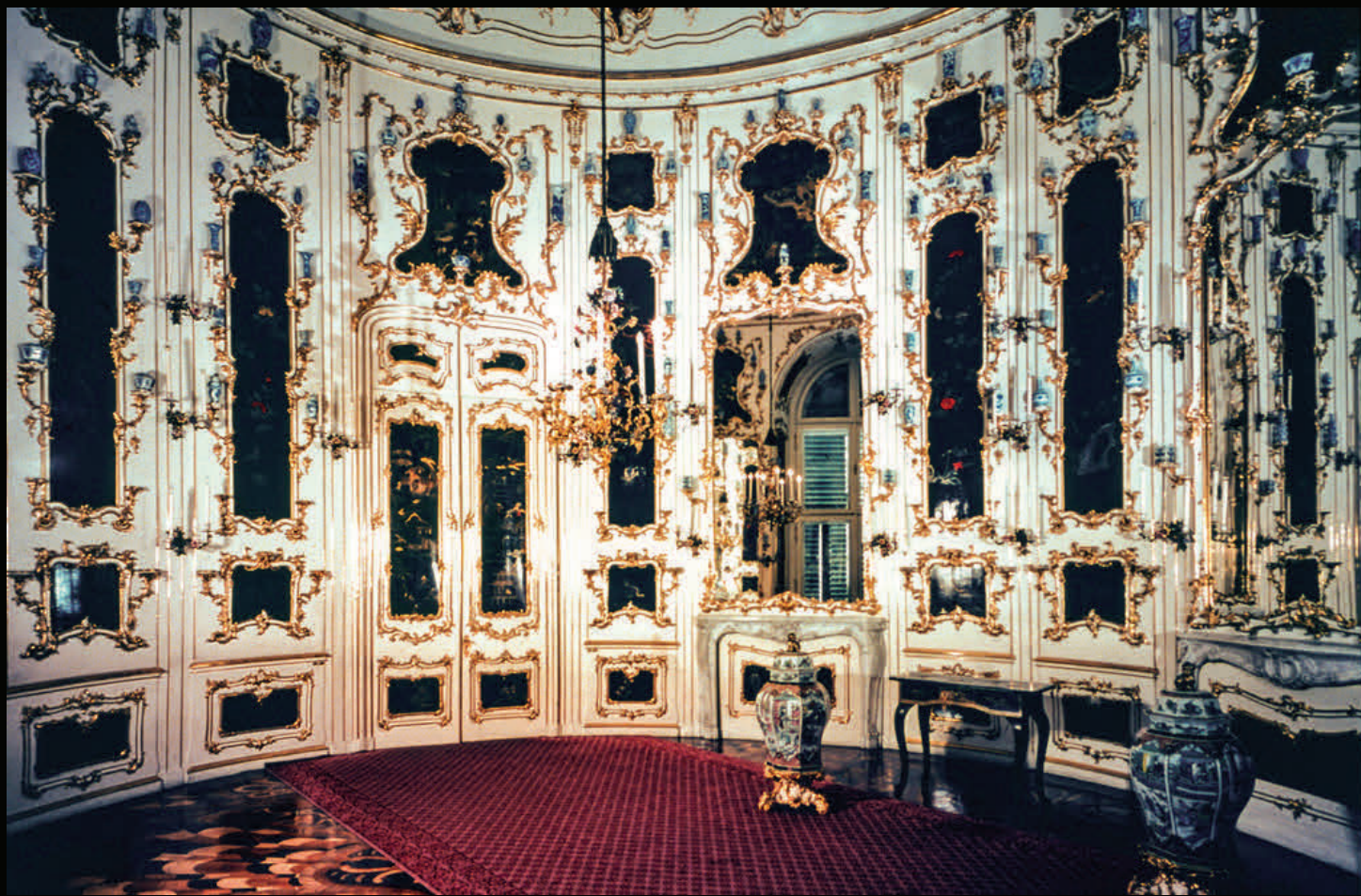
DER RESIDENZ





















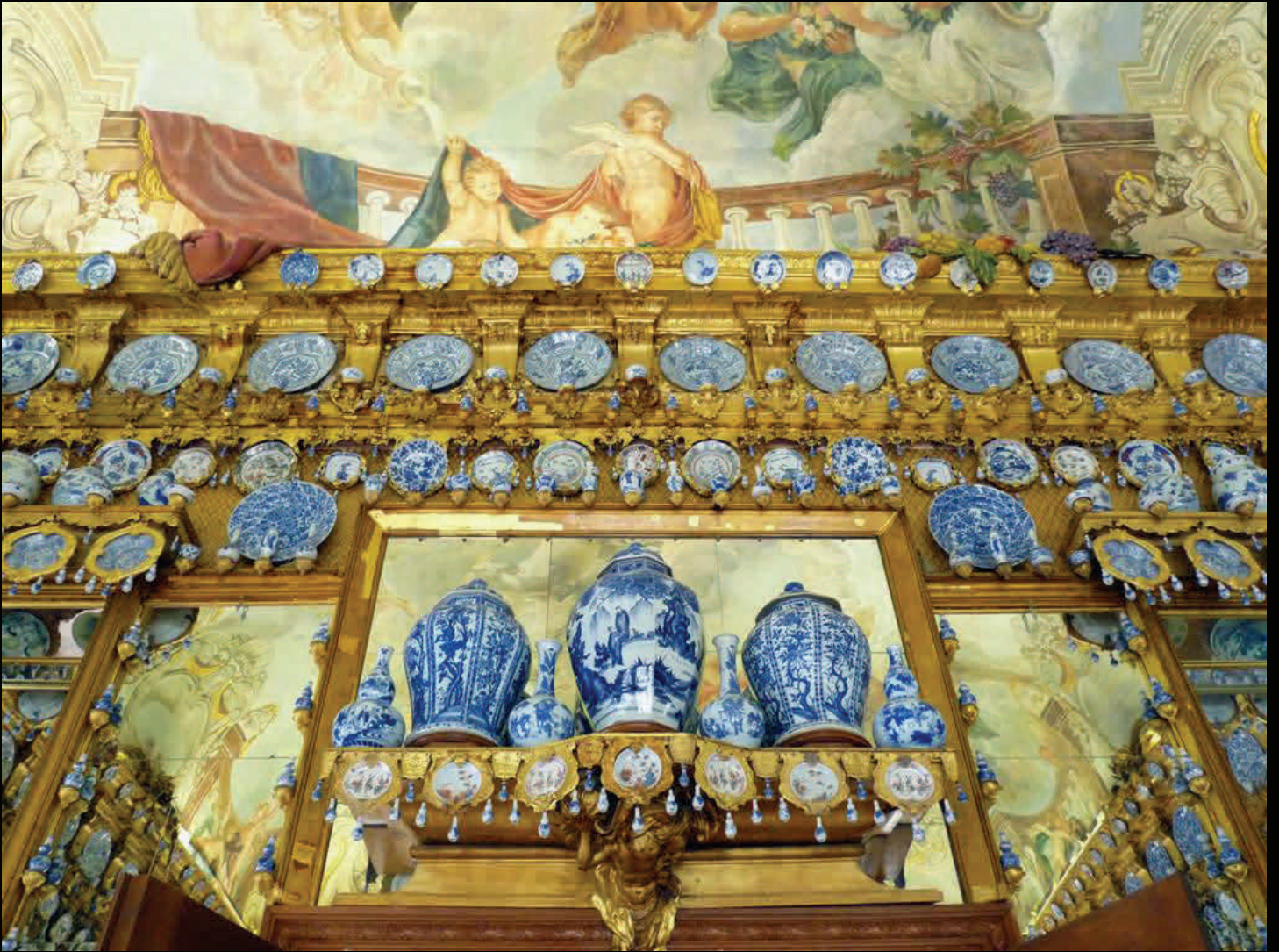










































L'APPARTEMENT qu'occupait
Henri Samuel, des années
1970 à sa mort, rue du
Faubourg-Saint-Hippolyte.
Dans le salon, la table coiffe
des stores, qui habillent
les portes-fenêtres, contraste
avec la bonnette de cuir
orange pompier des murs.
Devant le canapé, la table
basse Nargis de Guy
de Rougemont et ses objets
littéraires et beaux-arts, signes
Philippe Haas.







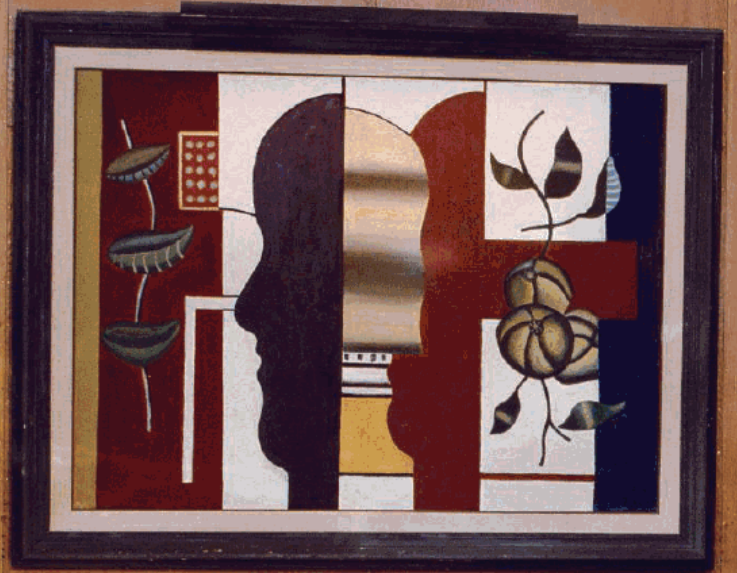
































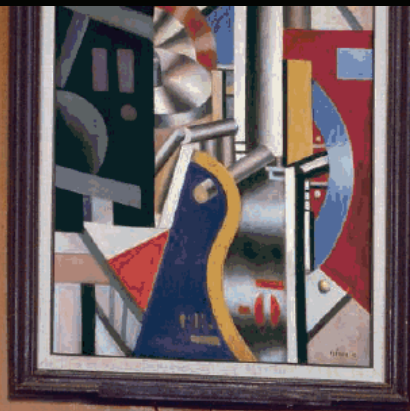










































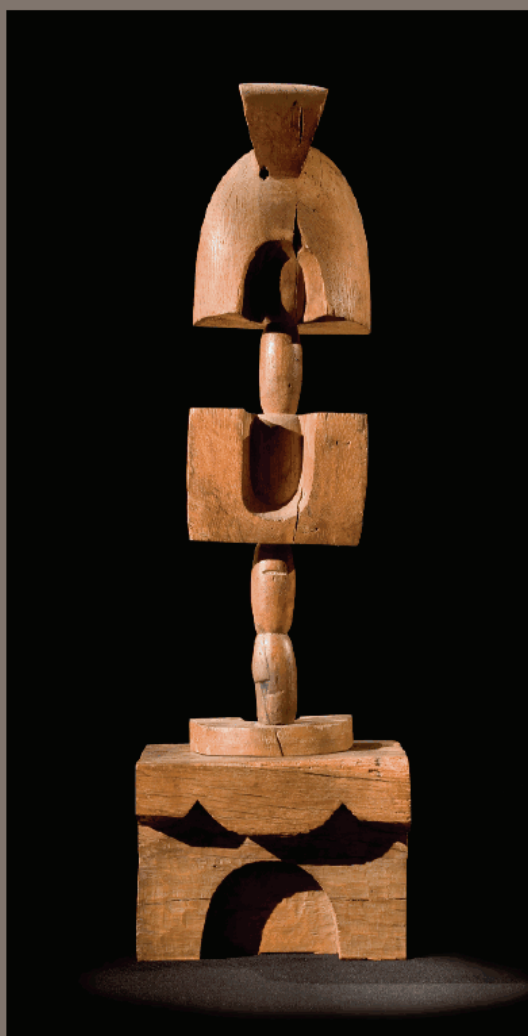






Constantin Brancusi, *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)*

PAR MARGIT ROWELL



Lot 25

Constantin Brancusi doit son exceptionnelle notoriété principalement à ses sculptures en pierre et en bronze qui, taillées ou moulées, lisses et polies à la perfection, représentent des formes idéalisées et transcendantes. Le grand public connaît peu ses œuvres en bois, beaucoup moins nombreuses et qui, au début, furent assez mal reçues, au point d'être rejetées par les collectionneurs privés qui les trouvaient atypiques par rapport à celles aux lignes épurées qui faisaient la célébrité du sculpteur.

Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.) est un magnifique exemple des premières sculptures en bois de Brancusi: Par le choix du matériau et la technique de la taille directe, par l'iconographie et l'intention qui préside à sa création, cette œuvre est, en effet, très éloignée de la production habituelle du sculpteur. Alors que *L'oiseau dans l'espace* (fig. 1) - pour prendre l'exemple de son motif le plus célèbre - s'élève vers le ciel dans un mouvement spirituel et presque immatériel, les sculptures en bois sont massives, ancrées dans le sol et mystérieusement énigmatiques. Elles n'en sont pas moins essentielles à l'appréciation et à la compréhension globale de l'œuvre du sculpteur.

Il est difficile d'évaluer exactement le nombre de sculptures en bois réalisées par Brancusi, car certaines ont été démantelées, recomposées ou détruites, mais on estime aujourd'hui qu'il subsisterait une trentaine de sculptures ou fragments de sculpture. La plupart d'entre elles ont été exécutées entre 1913 et 1925, période durant laquelle Brancusi réalise également des socles en chêne pour y poser ses œuvres en marbre ou en bronze. Bien qu'il ait produit quelques grandes sculptures en bois après les années 1920 et continué de faire des socles, ce sont les œuvres des premières années qui demeurent les plus étonnantes. Commencées à une époque où le sculpteur avait déjà élaboré son vocabulaire de formes idéalisées en marbre - rappelons que la *Muse endormie I* (fig. 2) date de 1909-10, la première *Maïastra*, de 1910-12 (The Museum of Modern Art, New York), et la première *Mademoiselle Pogany* de 1912 (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), les sculptures en bois révèlent un retour inattendu à une



(fig. 1) Constantin Brancusi, *L'oiseau dans l'espace*, 1925.
National Gallery of Art, Washington, D.C.



(fig. 2) Constantin Brancusi, *Muse Endormie I*, vers 1909-10.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.



(fig. 3) Constantin Brancusi, *Petite fille française, Le premier pas*, vers 1914-18.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

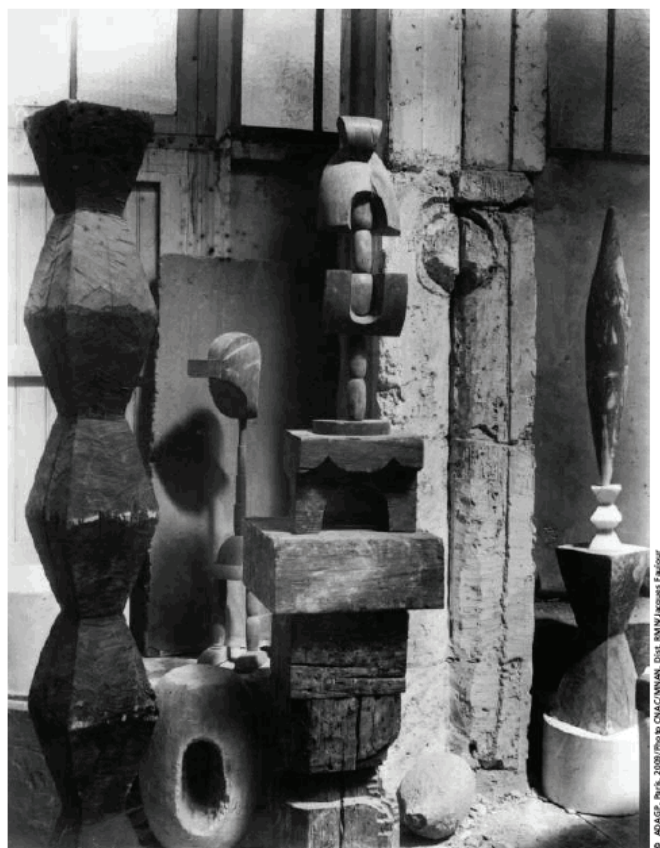
esthétique primitive, que l'on remarque plus tôt dans son œuvre et notamment dans *Le Baiser* (Bach, no. 79), et à une facture plus brute et moins aboutie¹.

Parmi les premières sculptures en chêne qui subsistent de nos jours, il convient de citer la *Tête d'enfant* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) - tête qui provient d'une première œuvre initialement intitulée *Le premier pas*, de 1913 -, *L'enfant prodigue* (1914-1915; Philadelphia Museum of Art), *Madame L.R. (Portrait de M^{me} L.R.)* (1914-1918, qui nous intéresse ici) et *Petite fille française* (1914-1918; fig. 3). Les deux dernières, exécutées vers la même époque, ont en commun le sujet - une personne - des dimensions moyennes (ni réduites ni monumentales), une finition assez brute. Contrairement aux œuvres en marbre caractérisées par des volumes aux lignes ininterrompues, elles donnent l'impression d'être composées d'un empilement d'éléments disparates.

Malgré les apparences, les œuvres en bois ont généralement été taillées dans un unique bloc de bois. Toutefois, utilisant comme matière première des poutres en chêne récupérées, Brancusi pouvait difficilement y reproduire la continuité des lignes et la perfection du modelé poli de ses œuvres en pierre. Telle n'était d'ailleurs pas son intention, car son inspiration obéissait, semble-t-il, à d'autres impératifs. Brancusi a toujours défendu l'idée que la nature du matériau dictait les formes de ses sculptures, et le bois ne faisait pas exception à la règle. Il lui a permis en tout cas de créer un nouveau répertoire d'images et de forces spirituelles inspiré par sa connaissance de l'art africain.

Madame L.R. (Portrait de M^{me} L.R.) évoque une figure debout composée de parties visuellement distinctes, bien qu'elle ait été taillée, nous l'avons dit, dans une seule et même pièce de bois² (fig. 4). Le titre, qui laisse entendre qu'il s'agit d'un portrait de femme, nous conduit à voir dans le motif supérieur de la sculpture une tête ou une coiffure en forme de casque ou d'éventail, montée sur un cou en forme de balustre. Les autres éléments, totalement abstraits, se devinent néanmoins comme les épaules et le buste ou le torse de la femme, suivis d'une unique jambe (à nouveau en balustre) posée sur un pied semi-circulaire ou en fer à cheval. Depuis sa sortie de l'atelier de Brancusi, la figure n'a pas quitté son petit socle rectangulaire orné de festons.

Si Constantin Brancusi a pu émettre des réserves quant à l'influence de l'art africain sur ses créations, il n'en reste pas moins que *Madame L.R. (Portrait de M^{me} L.R.)*, tout comme *Petite fille française*, font référence à l'Afrique sous de nombreux aspects³. D'abord, ces deux œuvres ont été taillées en un seul bloc. Selon une technique privilégiée par les sculpteurs africains, qui crée une esthétique symétrique et frontale tout à fait étrangère à la tradition européenne. Ensuite - autre aspect inhabituel pour l'époque -, ces deux figures possèdent, dans leur silhouette et dans leurs proportions, une rigueur formelle et une dimension abstraite qui, en Afrique, servaient à souligner la valeur archétypale et symbolique des figures ancestrales sacrées.



(fig. 4) Vue d'atelier avec *La colonne sans fin*, *Platon*, *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)*, *Colonne du baiser* et *L'oiseau jaune*, vers 1920.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
Photographie par Constantin Brancusi.

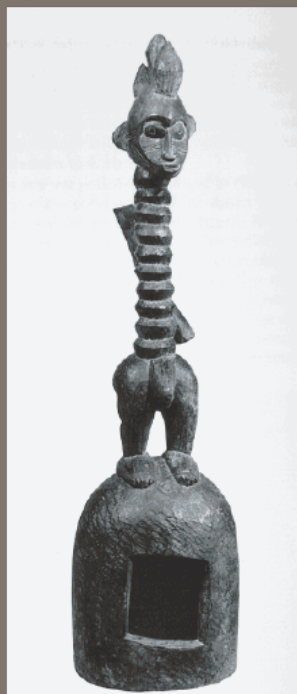
Les modèles africains proposaient aux sculpteurs occidentaux de nouveaux canons de représentation. De ce point de vue, il convient de noter aussi que Brancusi préfère le bois naturel au bois peint, choix qui, pour lui, correspond probablement à sa doctrine de "fidélité au matériau", ainsi qu'aux exemples africains. Même si d'autres sculpteurs européens comme par exemple Amedeo Modigliani, Jacques Lipschitz, Jacob Epstein et les expressionnistes allemands Ernst Ludwig Kirchner (fig. 5) et Karl Schmidt-Rottluff se sont intéressés à l'art africain, ils restaient fidèles aux traditions européennes en matière d'art religieux et populaire peignant généralement leurs sculptures en bois. En outre, l'anatomie de leurs figures est restée assez européenne et naturaliste alors que, pour ce qui est de Brancusi, et en particulier des deux sculptures dont nous parlons, l'absence de bras, la stylisation des coiffures et des traits du visage, les procédés rythmiques qui gonflent, amincissent ou creusent les silhouettes, les proportions distendues et les appendices marqués, striés ou en balustrade sont autant de caractéristiques qui renvoient de façon assez probante à l'art africain (fig. 6).

Plus précisément, la tête et le cou de *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* font penser aux figures des reliquaires traditionnels des Hongwe au Gabon (fig. 7). La tête en forme d'éventail, le rainurage horizontal sur un des côtés du visage bipartite, la séparation verticale au centre, la coiffe qui couronne la tête et les proportions du cou en dessous sont des éléments qui trahissent une connaissance des conventions Hongwe. A la fois abstraits et figuratifs, les reliquaires Hongwe ont une force et une présence magiques qui ne pouvaient que séduire Brancusi.

Brancusi a rarement divulgué ses sources, et cela vaut aussi pour ses relations avec l'art africain. Néanmoins, il était certainement confronté à cet art très en vogue à Paris à l'époque, et dont il pouvait voir des exemples dans des musées ou chez certains collectionneurs. Ses commentaires, rares mais pertinents, montrent en effet sa familiarité avec la sculpture africaine et son respect pour ses techniques, ainsi que pour "l'instinct et la foi" des cultures d'Afrique. Il a d'ailleurs exprimé, à l'occasion, son affinité pour toutes les formes de "primitivisme" artistique, y compris celles des



(fig. 5) Ernst Ludwig Kirchner, *Karyatide*, vers 1909-10. Collection particulière.



(fig. 6) Casque Kponyugu, Senufo, Côte d'Ivoire, début du XX^e siècle. Musée Rietberg, Zurich.



(fig. 7) Reliquaire Mahongwe, Gabon. Collection particulière, Paris.

"Noirs"⁴. Et ses propres sculptures témoignent de manière éloquente de cette affinité.

Il semble donc paradoxal que Brancusi décide de qualifier cette sculpture de "portrait" d'une connaissance. Certes, ses portraits n'ont jamais été des portraits au sens strict du terme mais bien plutôt des représentations sublimes ou "épurées", parfois à partir d'une étude réaliste d'une personne existante, mais c'étaient le plus souvent des inventions issues de son imagination. Parmi les portraits de femmes connues, on citera sa *Muse endormie* de 1909-1910, qui fut d'abord un portrait de la baronne Renée Irana Frachon, et *Mademoiselle Pogany*, commencée en 1912 sous la forme d'un portrait de Margit Pogany, jeune Hongroise étudiante en beaux-arts. Ces premiers portraits ont toujours gardé quelques traits distinctifs du modèle de départ, comme le long visage fin et le nez aquilin de Renée Frachon, ou les grands yeux et le chignon en spirale de Margit Pogany.

Dans les portraits plus tardifs, les traits s'estompent, de même que les références au modèle, mais ils demeurent néanmoins présents. Des photographies de l'époque montrent, par exemple, le large visage oval d'Eileen Lane (*Portrait de M^{me} Eileen Lane*, 1923; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), le maintien royal et le menton volontaire d'Agnès Meyer (*M^{me} Eugène Meyer, jeune*, 1916-1930; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) et les boucles capricieuses de Nancy Cunard (*Jeune fille sophistiquée*, 1925-1927; F.T.

Bach, no. 227). S'inspirant librement du modèle, ou s'aidant de photographies ou d'images qu'il a en tête, Brancusi efface progressivement ses sources et évolue vers un langage plus abstrait: l'image devient générique, le sujet dans sa particularité perd de son importance. En avançant dans son parcours, l'essence spirituelle du modèle (au sens où l'entend Brancusi) se transforme en un esprit incarné dans l'objet. L'attribution d'un nom propre, quand il y en a un (par exemple, le nom de Renée Frachon ou de Nancy Cunard n'apparaît pas dans le titre officiellement donné à leur portrait sculpté), est un hommage discret à des femmes qu'il connaissait ou avait connues, certaines en passant, d'autres plus intimement. Et dans la mesure où ces œuvres n'étaient généralement pas des commandes, il est rare qu'elles aient ensuite été acquises par le "modèle".

Brancusi a rencontré Léonie Ricou (1875-1928), que l'on pense habituellement être la "L.R." du titre de notre sculpture, vers 1908-1910 (fig. 8). Parisienne cultivée, divorcée, pleine d'entrain, Ricou a tenu salon au cœur de Montparnasse, au 270 boulevard Raspail, entre 1908 environ et le début de la Première Guerre Mondiale. Elle y recevait des poètes et des écrivains, parmi lesquels figuraient Guillaume Apollinaire, Alexandre Mercereau, Paul Fort, Giuseppe Ungaretti, et divers artistes dont Pablo Picasso, Gino Severini, Umberto Boccioni, Julio González, Amedeo Modigliani, Constantin Brancusi et beaucoup d'autres. Selon des témoins oculaires, elle possédait une remarquable collection qui fut vendue après sa mort. Composée d'œuvres



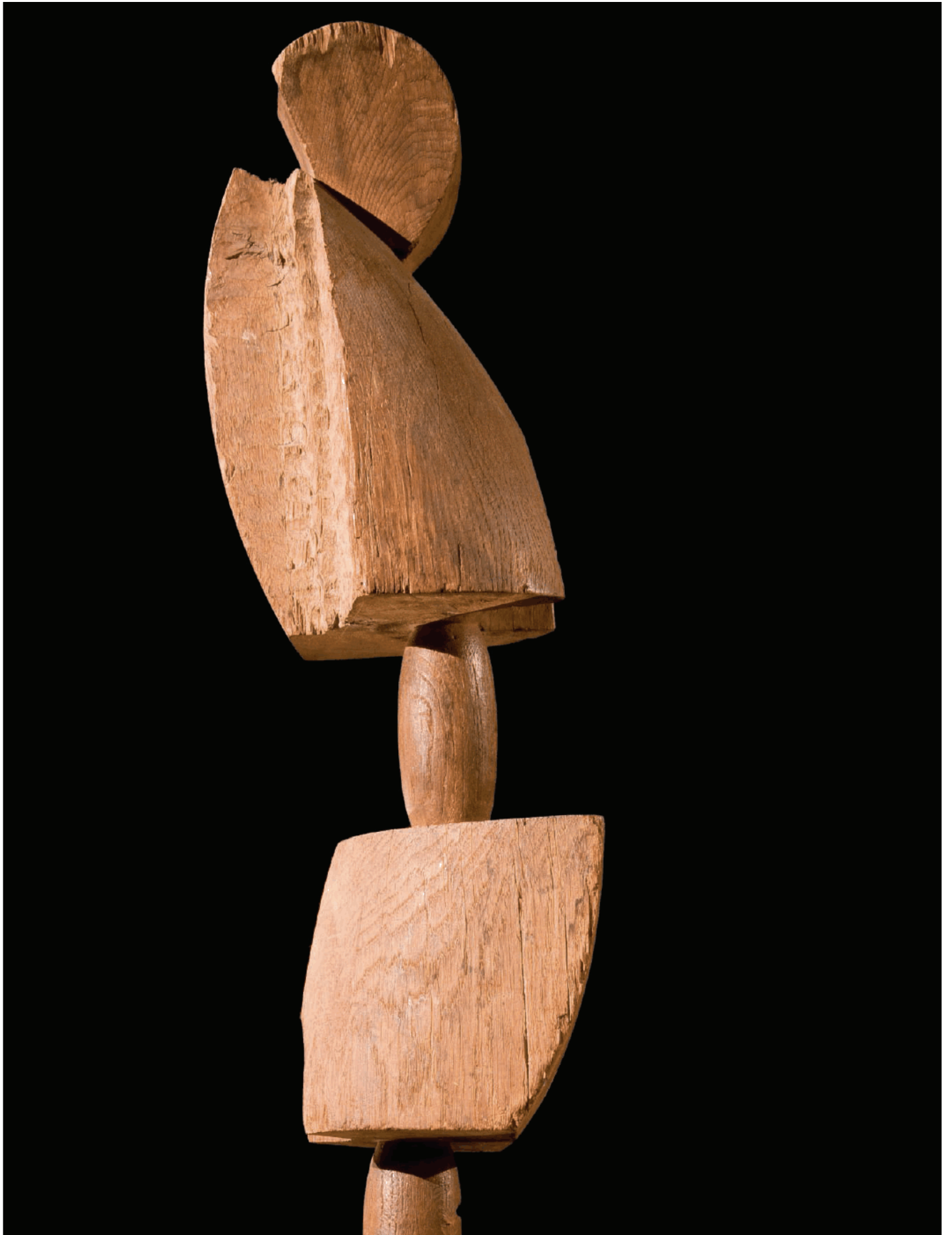
(fig. 8) Portrait photographique de Léonie Ricou.

© Tous droits réservés.

offertes ou achetées, celle-ci comprenait probablement plusieurs sculptures par Brancusi et un portrait à la gouache. Les lettres de Ricou à Brancusi, conservées dans les archives Brancusi à la bibliothèque Kandinsky - Centre Georges Pompidou, Paris (cent soixante-quinze lettres, cartes postales, cartes de visite, en majorité non datées, mais toutes écrites entre 1914 et 1921), laissent penser que leur relation n'a jamais dépassé le stade de l'amitié cordiale fondée sur l'admiration infinie que Ricou portait à l'homme et à son œuvre. Elles montrent aussi que Ricou résida peu à Paris durant la période concernée, étant "en exil", comme elle le dit elle-même, à cause de la guerre. Elle fait bien quelques allusions à des œuvres qu'elle a vues ou qui pouvaient être en sa possession, mais elle ne mentionne jamais *Madame L.R.* (*Portrait de Mme L.R.*). Etant donné son absence de Paris, il semble peu probable qu'il y ait eu un rapport direct entre elle et la sculpture au stade de son élaboration. Il est donc possible que Brancusi ait réalisé cette œuvre en suivant son inspiration, à partir d'un modèle de reliquaire Hongwe ou d'autres sources, et qu'il lui ait ensuite donné le nom de Mme Ricou en témoignage d'amitié. Il se peut aussi que la coiffure en forme de casque surmontée d'un motif arrondi lui ait rappelé celle de Ricou. Des photographies d'elle jeune fille la montrent avec ses cheveux encadrant son visage, mais vraisemblablement retenus au sommet de la tête par le peigne traditionnel espagnol qu'elle avait l'habitude de porter. La raison - quelle qu'elle soit - qui a conduit Brancusi à choisir ce titre est sans doute assez contingente.

Madame L.R. (*Portrait de Mme L.R.*) n'a jamais appartenu à Mme Ricou. Son premier propriétaire fut le peintre Fernand Léger, qui l'aurait paraît-il acquise en échange d'un tableau peu après 1918, année où les deux hommes s'étaient rencontrés. La sculpture est restée en possession de Léger jusqu'à sa mort en 1955, date à laquelle elle fut transmise à sa veuve Nadia. Cela étant, nous ne savons rien d'autre sur cette œuvre qui n'a jamais été exposée du vivant du peintre. La sculpture ayant quitté l'atelier de Brancusi vers 1919-1920, elle n'apparaît pas non plus dans les photographies de l'atelier prises après cette date. Dans les années 1920, Brancusi entreprend d'en faire une seconde version mais, déçu du résultat, il la démantèle et la remonte en deux parties séparées (et à peine reconnaissables).

Relativement peu nombreuses et peu visibles, les sculptures en bois de Brancusi ont eu un destin critique très différent de celui du reste de son œuvre. Les premiers collectionneurs, en majorité américains, préféraient - nous l'avons dit - ses sculptures en marbre. En décembre 1917, Brancusi propose *Madame L.R.* (*Portrait de Mme L.R.*) à son mécène américain John Quinn, qui décline poliment l'offre en expliquant qu'il préfère les œuvres en pierre. Cependant, quelques temps plus tard, Henri-Pierre Roché, qui conseillait Quinn en matière d'art, réussit à le persuader d'acheter quelques sculptures en bois, et même quelques meubles grossièrement sculptés par Brancusi.



Il est clair que les œuvres en bois ont été éclipsées par celles en marbre poli et en bronze, parce qu'elles sont plus difficiles d'accès, mystérieuses et même inquiétantes dans le contexte général de l'œuvre du sculpteur. C'est peut-être la raison pour laquelle leur public a été plus restreint, se limitant aux artistes, aux intellectuels et aux vrais connaisseurs. En dehors de l'exemple d'Henri-Pierre Roché et de Quinn, Marcel Duchamp, de son côté, a persuadé le couple Louise et Walter Arensberg, ainsi que Katherine Dreier⁵ d'acquiescer assez tôt des sculptures en bois. Malgré cela, de nombreuses œuvres majeures en bois sont restées dans l'atelier de Brancusi jusque peu de temps avant sa mort. C'est alors seulement que James Johnson Sweeney, directeur du Solomon R. Guggenheim Museum à New York, ami et admirateur de longue date de Brancusi, fit l'acquisition de plusieurs sculptures en bois pour son musée, confortant ainsi l'idée que cet aspect du travail du sculpteur, injustement négligé, était d'une importance cruciale. Ce petit rappel historique explique que la majorité des sculptures en bois de Brancusi se trouvent aujourd'hui dans des institutions publiques, ayant été soit léguées à des musées américains (ou achetées par eux), soit (pour celles restées dans son atelier), léguées à la France où elles sont aujourd'hui conservées au Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, à Paris. En un sens, grâce à Fernand Léger, *Madame L.R.* (*Portrait de Mme L.R.*) a échappé à cette destinée. Notons d'autre part que sur les deux sculptures en bois encore détenues par des particuliers, c'est la première chronologiquement et la plus importante.

Les œuvres en bois complètent et enrichissent l'ensemble de la production de Brancusi en lui apportant une complexité supplémentaire. Par opposition aux images sublimes de ses sculptures en marbre qui évoquent les rêves et les désirs humains inaccessibles, l'iconographie de ses sculptures en bois s'appuie sur d'autres mythes et d'autres réalités. Leurs titres, d'ailleurs - comme *Chimère* (1915-18; The Philadelphia Museum of Art), *Socrate* (1921-22; The Museum of Modern Art, New York), ou *Le Roi des Rois* (également connu sous le nom de *L'Esprit du Bouddha*, 1938[?]; fig. 9) - semblent faire écho à des "figures ancestrales" venues d'autres lieux et d'autres temps.

Finalement, par leur liberté, leur invention et même leur facture grossière, ces œuvres en bois sont essentielles pour bien comprendre Brancusi. D'un point de vue formel et même métaphysique, elles font contrepoint à son style transcendant. Elles aident aussi à comprendre l'impérieuse nécessité des socles en chêne grossièrement taillés, qu'il commence à produire à la même époque et qui créent une tension par la contradiction qu'ils introduisent avec les œuvres en marbre et en bronze qu'ils portent. Tandis que les oiseaux dans l'espace incarnent l'idéal humain de l'envol en apesanteur, de la pure spiritualité et de la lumière radieuse, les sculptures et les socles en chêne expriment d'autres forces vitales inhérentes à la nature humaine: Les mystères obscurs de l'instinct et de l'imagination, et la sagesse de la terre.

Ce texte a été traduit de l'anglais.



(fig. 9) Constantin Brancusi, *Le Roi des Rois: L'Esprit de Bouddha*, 1938[?]. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Notes:

¹ Nous nous concentrons dans ces pages sur les sculptures en chêne, qui, du fait de la nature du matériau, sont de facture et de style plus primitifs. Brancusi a également travaillé l'érable, le noyer et d'autres bois fruitiers, mais les œuvres exécutées dans ces essences se distinguent des précédentes par leur forme et leur finition.

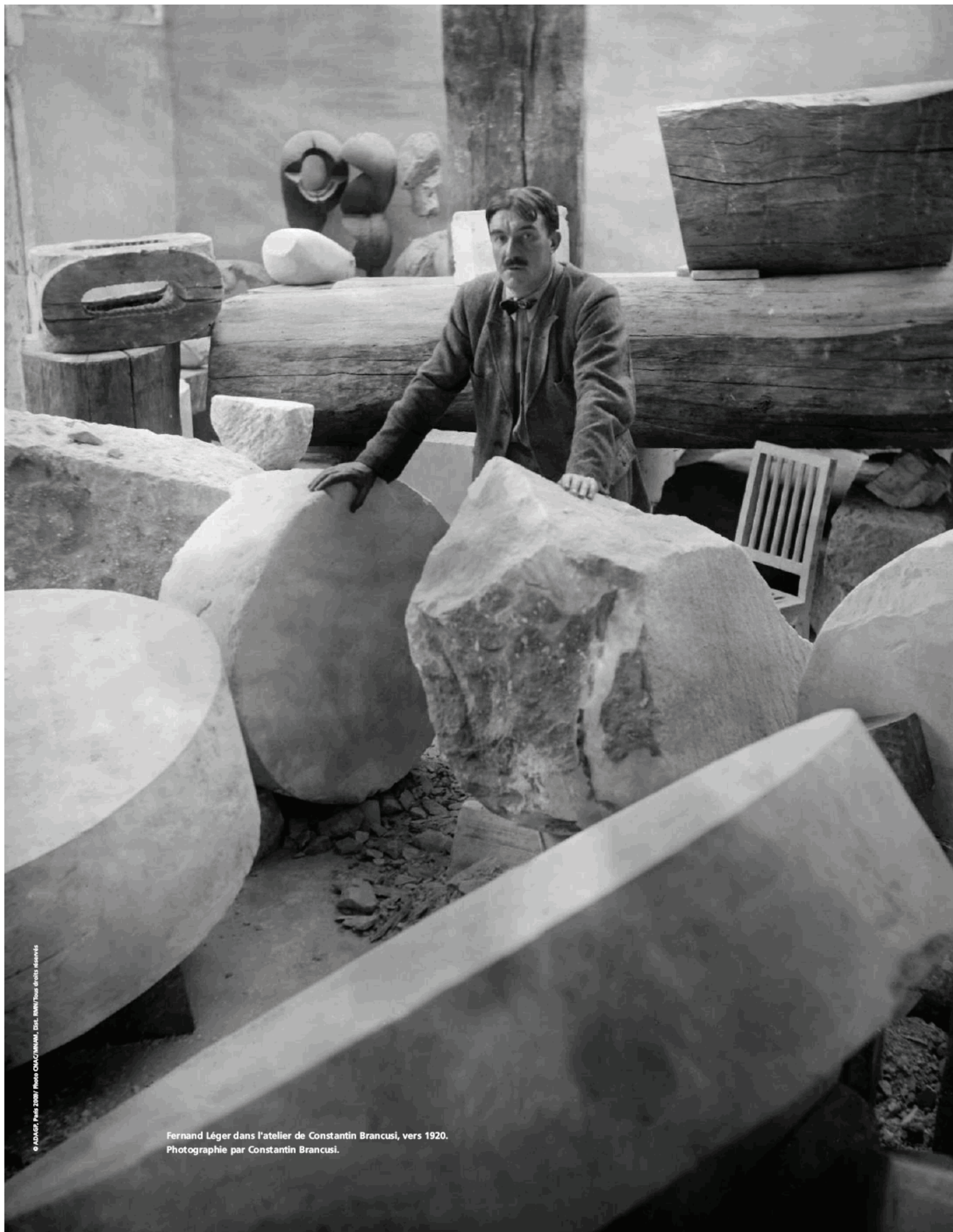
² La partie inférieure de la jambe a été cassée à l'époque où elle appartenait à Léger (avant 1955). Elle a été restaurée depuis.

³ Certains historiens de l'art expliquent le retour au bois de Brancusi par sa formation de sculpteur sur bois en Roumanie, d'autres par son intérêt pour l'art africain. C'est cette deuxième hypothèse que nous défendrons ici.

⁴ Pour approfondir la relation de Brancusi avec l'art africain, on se reportera à l'essai de Sidney Geist sur Brancusi dans *"Primitivism" in 20th Century Art*, catalogue d'exposition, The Museum of Modern Art, New York, 1984, pp. 345-362.

⁵ Importants collectionneurs d'art d'avant-garde aux États-Unis.

Please refer to page 236 for the English version of this text.



Fernand Léger dans l'atelier de Constantin Brancusi, vers 1920.
Photographie par Constantin Brancusi.

35

CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957)

Madame L.R. (Portrait de M^{me} L.R.)

bois de chêne sculpté
Hauteur: 117.1 cm. (46 1/8 in.)
Exécuté vers 1914-17

€15,000,000-20,000,000

US\$20,000,000-25,000,000

GBP13,000,000-17,000,000

PROVENANCE:

Fernand Léger, Paris (échange avec l'artiste).
Nadia Léger, Biot (par descendance).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, vers 1970.

EXPOSITION:

Munich, Haus der Kunst, *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro-und Indo-Amerika*, juin-septembre 1972 (h.c.).
New York, The Museum of Modern Art; Detroit Institute of Arts et Dallas Museum of Art, *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, septembre 1984-septembre 1985, p. 351, no. 9 (illustré en couleur, p. 353).
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou et Philadelphia Museum of Art, *Constantin Brancusi 1876-1957*, avril-décembre 1995, p. 146, no. 40 (illustré en couleur; photographies d'atelier illustrées, pp. 147 et 170).

BIBLIOGRAPHIE:

I. Jianou, *Brancusi*, Paris, 1963, p. 100 (daté '1916').
S. Geist, *Brancusi. A Study of the Sculpture*, Londres, 1968, p. 221, no. 93 (illustré, p. 53; daté '1916').
K.J. Michaelsen, "Brancusi and African Art", in *Art Forum*, no. 3, vol. X, novembre 1971, no. 11.
S. Geist, *Brancusi: The Sculpture and Drawings*, New York, 1975, no. 93 (illustré, p. 72; dimensions erronées).
Paris-New York, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977, pl. 16 (illustré).
I. Jianou, *Brancusi*, Paris, 1982, p. 105, no. 106 (daté '1915').
R. Varia, *Brancusi*, New York, 1986, p. 195 (illustré en couleur, pp. 193-194; daté '1914-18').
P. Hulten, N. Dumitresco et A. Istrati, *Brancusi*, Paris, 1986, p. 288, no. 81 (photographie d'atelier illustrée, pp. 99 et 288).
F.T. Bach, *Constantin Brancusi, Metamorphosen Plastischer Form*, Cologne, 1987, p. 448, no. 134 (photographie d'atelier illustrée, pl. 173).
A.-F. Penders, *Brancusi: L'œuvre photographique, les débuts-les influences-l'atelier*, thèse de doctorat, Bruxelles, 1989-1990, pp. 92 et 93.
"Brancusi", in *Beaux Arts Magazine*, h.s., no. 111, 1995 (illustré en couleur).
"Collections de couturiers", in *L'Oeil*, no. 478, janvier-février 1996, p. 78 (illustré en couleur).
L'Ecole de Paris 1904-1929, la part de l'autre, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000, p. 328, no. 172 (illustré en couleur, p. 172).
D. Lemny, *La dation Brancusi*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, p. 211.
Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, 2004, p. 51 (illustré en couleur, p. 50).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", in *Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 49 (illustré en couleur).







32

PABLO PICASSO (1881-1973)

Chicken, glass, knife, bottle

signed on the reverse
charcoal and paper collage on paper



Under the simplicity of its composition and the frugality of its techniques - a white page, a few lines of charcoal and paper cut to resemble the shapes and colours of a roast bird - *Poulet, verre, couteau, bouteille* hides a particularly suggestive work of synthetic cubism. In this collage Picasso creates a maximum effect using a minimum of resources. The Spanish painter, who was wont to witticism, never lost a chance to season his works with allusions, as he does here, painting with a colour scheme of mourning while portraying a "poularde demi-deuil"¹. Far from being a simple preparation, this traditional French dish is highly elaborate and is often featured on the menus of great chefs, since it includes some of the noblest of ingredients.

Poulet, verre, couteau, bouteille, painted in the spring of 1913, was the result of Picasso's adaptation of recent experiments with papier collé carried out in mid-September 1912 by his friend Georges Braque. He creates an intense contrast using the central roast-chicken motif, which, through the plasticity rendered by the colour of the cut paper against the white background, gives the composition a palpable sense of reality: the viewer can all but smell the bird's savoury juices. Although daily studio life and its familiar attributes, such as pipes, wineglasses, fruit dishes, newspapers, play an intimate role in this Cubist work, the use of a nicely-roasted chicken, gives the composition an unexpected dimension. Here, Picasso finds a way to transcend the usual repertory of Cubist objects while alluding to the Spanish tradition of *bodegón* - a term that refers both to still life paintings that feature food and household objects and to the simple cafés that serve basic fare - in a work that splendidly combines both meanings of the word².

Notes:

¹ J. Richardson, *A Life of Picasso, 1907-1917*, New York, 1996, vol. II, p. 291.

² M.-L. Bernadac, "La peinture à l'estomac: Le thème de la nourriture dans les écrits de Picasso", *Picasso and Things*, exhibition catalogue, Philadelphia Museum of Art, 1992, p. 23.

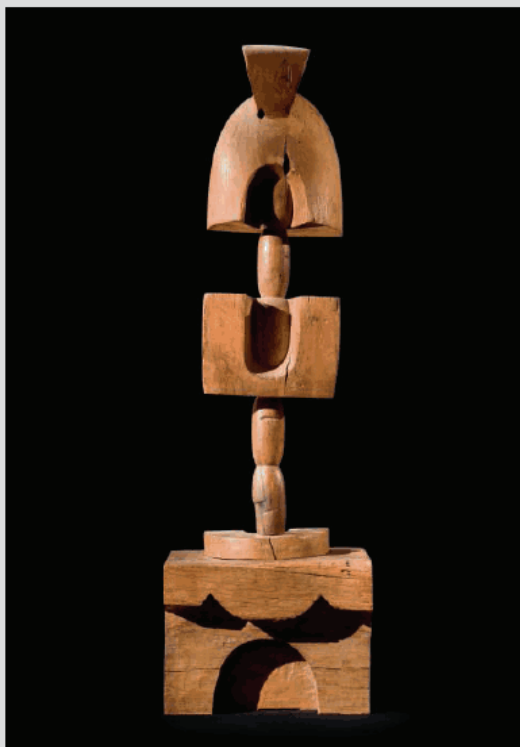
35

CONSTANTIN BRANCUSI

(1876-1957)

Mrs L.R. (Portrait of Mrs L.R.)

carved oak



The unique reputation of Constantin Brancusi is built primarily on his works in stone and bronze. These sculptures, carved or cast, smooth and polished to perfection, represent idealized, transcendent forms. Less known to the general public is the much smaller corpus of works in wood. In fact, the misperceptions concerning the wood sculptures were such, in the early years, that Brancusi's private collectors shunned them, finding them uncharacteristic in relation to his more famous streamlined style.

Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.) is a magnificent example of Brancusi's earliest sculptures in wood, which present a material and a carving technique, an iconography and an intention that are indeed far removed from his more typical production. Whereas, to take this example, his most famous motif, *L'oiseau dans l'espace* (fig. 1), is soaring, spiritual, and almost immaterial, the wood sculptures are solid, grounded and mysteriously enigmatic. They are no less essential to the appreciation and understanding of his œuvre.

It is difficult to say how many works in wood Brancusi produced in that some were dismantled, remodeled, or

destroyed. But it is safe to suggest that there are about thirty sculptures or fragments of sculptures extant today. The major portion of these works was realized between 1913 and 1925, a period during which Brancusi also began carving oak bases for his pieces in marble or bronze. Although he executed a few large wooden sculptures after the 1920s and continued to make bases, it is the works from the early years that are the most surprising. Initiated at a time by which Brancusi had already begun to develop his vocabulary of idealized forms in marble (we recall that *La Muse endormie I* is dated 1909-10 (fig. 2), the first *Maïastra* (1910-12; Museum of Modern Art, New York), and the earliest *Mademoiselle Pogany* dates from 1912; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), the wood sculptures show an unexpected return to a primitive aesthetic, such as seen earlier in works like *Le Baiser*, and a cruder and less finished carving style¹.

The earliest sculptures in carved oak that are extant today include the head remaining from Brancusi's earliest piece, *Le premier pas* of 1913, now known as *Tête d'enfant* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) *L'enfant prodigue* (1914-15; Philadelphia Museum of Art), *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* (1914-18, this piece), and *Petite fille française* (1914-18; fig. 3). Common to the latter two works, executed at approximately the same time, are a human subject, a substantial scale (neither intimate nor monumental), a relatively raw finish, and, unlike the marble works that consist of an uninterrupted flow of volumes, they give an impression of stacked, disparate parts.

Despite appearances, the wood pieces were generally carved from a single piece of wood. Since the raw material was salvaged oak beams, it would have been difficult for Brancusi to achieve the continuous lines and polished perfection of his stone works, nor was this his intention. It seems that he was obeying other inspirational imperatives. Brancusi always claimed that his forms were dictated by the nature of his material, and wood was no exception. It would inspire a renewed repertoire of images and spiritual forces, familiar to him through his knowledge of African art.

Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.) gives the impression of a standing figure composed of visually separate parts. This notwithstanding, the subject was carved from a single piece of wood² (fig. 4). The title of the object, suggesting that it is a woman's portrait, leads us to read the upper motif of the sculpture as a helmet-like or fan shaped head or coiffure mounted on a beaded neck. The subsequent elements, totally abstract, nonetheless read as the woman's shoulders and bust or torso, followed by a single, again beaded leg, set on a semi-circular or horseshoe shaped foot. The complete figure is placed on a small "festooned" rectangular base that has accompanied it since it left Brancusi's studio.

Although there is some controversy as to whether Brancusi was genuinely interested in African art, many aspects of *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)*, as of *Petite fille française*, point to an African reference³. First, the carving from a single piece of wood is not irrelevant. African sculptors favored this technique that produced a symmetrical and frontal aesthetic that is quite foreign to the European

tradition. Also unusual for the period is the formal rigor and abstraction seen in the silhouettes and proportions of these two figures by Brancusi. In Africa, similar formal interpretations served to emphasize the archetypal value and symbolism of sacred ancestor figures.

African models proposed new canons of representation for Western sculptors. Brancusi's use of natural as opposed to painted wood is also worth noting in this context. For Brancusi, it probably corresponded to his "truth to materials" doctrine, but was reinforced by African examples. Although other European sculptors also looked toward African art, among them Amedeo Modigliani, Jacques Lipchitz, Jacob Epstein and the German Expressionists Ernst Ludwig Kirchner (fig. 5) and Karl Schmidt-Rottluff for example, in many cases their European background and religious or folk art traditions encouraged them to paint their wooden sculptures. Also, the anatomy of their figures remained relatively European and naturalistic. Whereas in Brancusi's case, and in particular in the two figures under discussion, the absence of arms, the stylized coiffures and facial features, the rhythmic processes of swelling, thinning or hollowing the silhouettes, the distended proportions and scored, striated or "beaded" appendages, all these details emit a more forceful echo of African art (fig. 6).

More specifically, the head and neck of *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* are extremely evocative of traditional Hongwe reliquary figures from Gabon (fig. 7). The fan-shaped head, the horizontal grooving on one side of the bipartite face, the vertical panel or separation down the center, the headdress at the crown of the head, and the proportions of the neck below, all point to a knowledge of Hongwe conventions. At once abstract and figurative, the Hongwe reliquaries have a magical force and presence that, from what we know of Brancusi, would have appealed to him.

Brancusi rarely divulged his sources, and this is also true as concerns his relation to African art. His exposure to it seems inevitable, due to the fascination for this art in Paris during these decades, the collectors he knew, and the museums he visited. His rare but pertinent comments manifest his familiarity with African sculpture and his respect for African carving techniques, as well as for the "instinct and faith" of African cultures. He further expressed on occasion his affinities for all forms of artistic "primitivisms" including that of "the blacks"⁴. And certainly, the sculptures provide eloquent evidence of these affinities.

It therefore appears paradoxical that Brancusi would designate this sculpture as a "portrait" of an acquaintance. Yet Brancusi's portraits were never portraits in the strict sense of the term. Instead they were sublimated representations, sometimes distilled from a more realistic portrait study of a real person, but often an invention of his imagination. Among those that began as portraits of women he knew are his *Muse endormie* of 1909-10, started as a portrait of the Baroness René Irana Frachon, and *Mademoiselle Pogany*, begun in 1912 as a portrait of a young Hungarian art student, Margit Pogany. These early portraits always retained some distinguishing features of the model: the long thin face and aquiline nose of René Frachon, and the large eyes and

bun-like chignon of Margit Pogany provide excellent examples. As time went by, in later portraits, the features were smoothed and the reference as well, but they remained present nonetheless. Photographs from the period show Eileen Lane's wide oval face (*Portrait de Mlle Eileen Lane*, 1923; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), Agnes Meyer's regal stance and willful chin (*Mme Eugene Meyer, jeune*, 1916-30; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), and Nancy Cunard's capricious curls (*Jeune fille sophistiquée*, 1925-27; Bach, no. 227), for example. Freely inspired by the model, or through photographs or images in his mind's eye, as Brancusi progressed toward a more abstract idiom, he erased his sources, the image became generic, and the particular subject unimportant. Indeed, as he worked, the spiritual essence - as he understood it - of the model would be transformed into a spirit incarnate in the object. The nominal attributions, when they remained (for example René Frachon and Nancy Cunard's names are not present in the official titles of their portrait-sculptures) served as discreet homages to women he knew or had known, some casually, some more intimately. And since these works were usually not commissions, they were rarely acquired by the "model."

Léonie Ricou (1875-1928) who is usually identified as the "L.R." in the title of our sculpture, was a woman Brancusi met in approximately 1908-10 (fig. 8). A cultivated Parisian and lively divorcée, Ricou had a salon in the heart of Montparnasse, at 270 boulevard Raspail, from around 1908 to the outbreak of World War I. Here she entertained poets and writers, among them Guillaume Apollinaire, Alexandre Mercereau, Paul Fort, Giuseppe Ungaretti, and artists including Pablo Picasso, Gino Severini, Umberto Boccioni, Julio Gonzalez, Amedeo Modigliani, Brancusi and many more. According to eyewitness reports she had a remarkable collection that was sold after her death. Consisting of gifts and purchases, it presumably included several sculptures by Brancusi and a gouache portrait.

Ricou's letters to Brancusi in the Brancusi Archives at the Bibliotheque Kandinsky/Centre Georges Pompidou (175 letters, postcards, visiting cards, mostly undated, but situated between 1914 and 1921) suggest that their relationship was never more than a warm friendship based on her infinite admiration for the man and his art. They also indicate that Ricou was away from Paris during much of that period, "in exile" as she put it, due to World War I. Although there are some allusions to works she has seen or might own, there is no reference to *Madame L.R.* (*Portrait de Mme L.R.*), and, in view of her absence from Paris, it seems unlikely that she had any direct relation with the sculpture at the time of its execution. It is more probable that Brancusi carved the piece according to his inspiration, drawing from a Hongwe reliquary model and/or other sources, and then, as a gesture, named it after Mme Ricou. Perhaps the sculpture's helmet-like coiffure topped by a curved motif, reminded him of that of Mme Ricou. Early photographs show her as a young girl with a full head of hair framing her face, the crown presumably held back by a Spanish comb that she was in the habit of wearing. Whatever Brancusi's reason for the title, we may assume it was relatively fortuitous.

Mrs. Ricou never owned *Madame L.R.* (*Portrait de Mme L.R.*). The first owner of the sculpture was the painter Fernand Léger who theoretically received it in exchange for a painting sometime after 1918, the year he and Brancusi met. Although the piece remained in Léger's collection until his death in 1955, at which time it was passed on to his widow Nadia, there is no further information on the subject and the sculpture was never exhibited during Léger's lifetime. Since the present sculpture left Brancusi's studio around 1919-20, it is absent from all later studio photographs. In the 1920s, he attempted to carve a second version of the sculpture. Disappointed with the outcome, he dismantled and remodeled it into two separate (and barely recognizable) parts.

In view of the relatively small body of work and its limited visibility, the critical destiny of Brancusi's wood sculptures is very different from that of the rest of his œuvre. As already mentioned, his early collectors, most of them American, preferred the marble sculptures. In December 1917, Brancusi proposed *Madame L.R.* (*Portrait de Mme L.R.*) to his American patron John Quinn, who politely declined the offer, stating that he preferred the works in stone. However, some time thereafter, Henri-Pierre Roché, acting as Quinn's advisor, persuaded him to purchase some wood sculptures and even some roughly carved furniture Brancusi had made.

Clearly the works in wood were overshadowed by the works in polished marble and bronze. The wood sculptures were more difficult, mysterious and even disquieting in the context of the total œuvre. It is perhaps for this reason that their audience was more circumscribed, consisting of artists, intellectuals, and real connoisseurs. Aside from Henri-Pierre Roché, who worked with Quinn, Marcel Duchamp persuaded both the Walter Arensbergs and Katherine Dreier⁵ to acquire wood sculptures at an early date. This notwithstanding, many major works in wood remained in Brancusi's studio until shortly before his death. It was then that James Johnson Sweeney, Director of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York and a longtime friend and admirer of Brancusi, purchased several wood sculptures for the museum, endorsing this aspect of Brancusi's œuvre as crucially important and unjustly overlooked.

As a result of this history of collecting, most of Brancusi's wood sculptures are in public institutions today: either bequeathed to or purchased by American museums, or, for those that remained in Brancusi's studio, bequeathed by the artist to the French State (now in the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris). In one sense, Fernand Léger saved *Madame L.R.* from a similar destiny. In fact, it is one of two wooden sculptures still in private hands, and it is the earlier and more important of the two.

Brancusi's works in wood complete and enrich his œuvre, rendering it infinitely more complex as an ensemble. In contrast to the sublime images of his marble sculptures that correspond to inaccessible human dreams and desires, the iconography of the wood sculptures draws on other myths and realities. Indeed, titles such as *La Chimère* (1915/18; The Philadelphia Museum of Art), *Socrate* (1921/22; The Museum of Modern Art, New York), or *Le Roi des Rois* (also known as

L'esprit de Bouddha, 1938[?]; fig. 9) resonate as though referring to "ancestor figures" from other places and times.

Finally, the freedom and invention and even the crudeness of these works in wood are essential to an understanding of Brancusi. Formally, and metaphysically, they exist as a counterpoint to his transcendent style. This helps to explain the imperious necessity in his eyes for the roughly carved oak bases that he started making at approximately the same time, and that create a tension through contradiction with the works in marble and bronze. Whereas the birds in space, incarnate the human ideal of soaring weightlessness, pure spirituality, and radiant light, the carved oak sculptures, and the bases, embody other vital forces that are inherent to human nature: the obscure mysteries of the instinct and imagination, and the wisdom of the earth.

Margit Rowell, October 2008.

Notes:

¹ The following essay concerns the sculptures in carved oak, which, due to the nature of the material, were more primitive in style and facture. Brancusi also carved in maple, walnut and fruit tree woods but the resulting works were very different in form and finish.

² The lower part of the leg was broken while in Léger's possession (prior to 1955) and has been restored.

³ Several art historians ascribe Brancusi's return to wood to his early training in woodcarving in Roumania. Others attribute it to his interest in African art. On this point, this author endorses the latter position, as will be argued.

⁴ See Sidney Geist's essay on Brancusi, in *Primitivism in 20th Century Art*, exhibition catalogue, The Museum of Modern Art, New York, 1984, pp. 345-362, for an extensive discussion of Brancusi's relation to African art.

⁵ Major collectors of avant-garde art in the United States.

37

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

Beautiful breath: Veil water

inscribed and dated on the label attached to box; oval violet-colored cardboard box, brushed-glass perfume bottle



Beautiful breath: Veil water is the amusing title Marcel Duchamp gave to a work of art that he made - with the assistance of Man Ray - in the spring of 1921. At first glance, it appears to be little more than an ordinary perfume bottle, although readers of French might confuse it with a mouth wash, which, if consumed, would give them, as the label indicates, *belle haleine* (beautiful breath). We now know that in order to produce this work, Duchamp appropriated an actual bottle of perfume issued by the Rigaud Company of Paris in 1915 for *Un air embaumé*, the name given to the most popular and best-selling fragrance the perfumery had produced in its sixty-five year history. Advertisements for this product feature a scantily clad female model holding a bottle of the perfume below her nostrils (fig. 1), the essence of the liquid rendered visible as an undulating, ribbon-like shape floating through the air. The model is shown taking a deep breath, her eyes closed and head tilted slightly back, as if to suggest that the scent possess the qualities of an aphrodisiac, rendering powerless all who inhale its intoxicating vapors. It may have been precisely these qualities that attracted Duchamp to this particular brand of perfume, for he wished to draw attention to the woman whose features are depicted on the bottle, his newly introduced female alter-ego: Rose Sélavy.

Rose Sélavy was born by self-procreation in 1920. Duchamp - who was then living in New York and who, for years, had harbored a personal and professional disdain for entrenched, academic systems within the world of art - sought to establish an entirely new artistic identity. Just as he had invented the pseudonym of R. Mutt three years earlier (when, in 1917, he boldly submitted a white porcelain urinal to an art exhibition with infamous results), this time he wanted something more permanent, an alternative persona through which he could hide his true identity while continuing to function as an artist. "The first idea that came to me was to take a Jewish name," he later explained. "I was Catholic, and it was a change to go from one religion to another! I didn't find a Jewish name that I especially liked, or that tempted



DIE MEINHOFER SAMMLUNGEN

La Duchesse d'Albe
dans sa Salle de Bain Art Déco

DER RESIDENZ





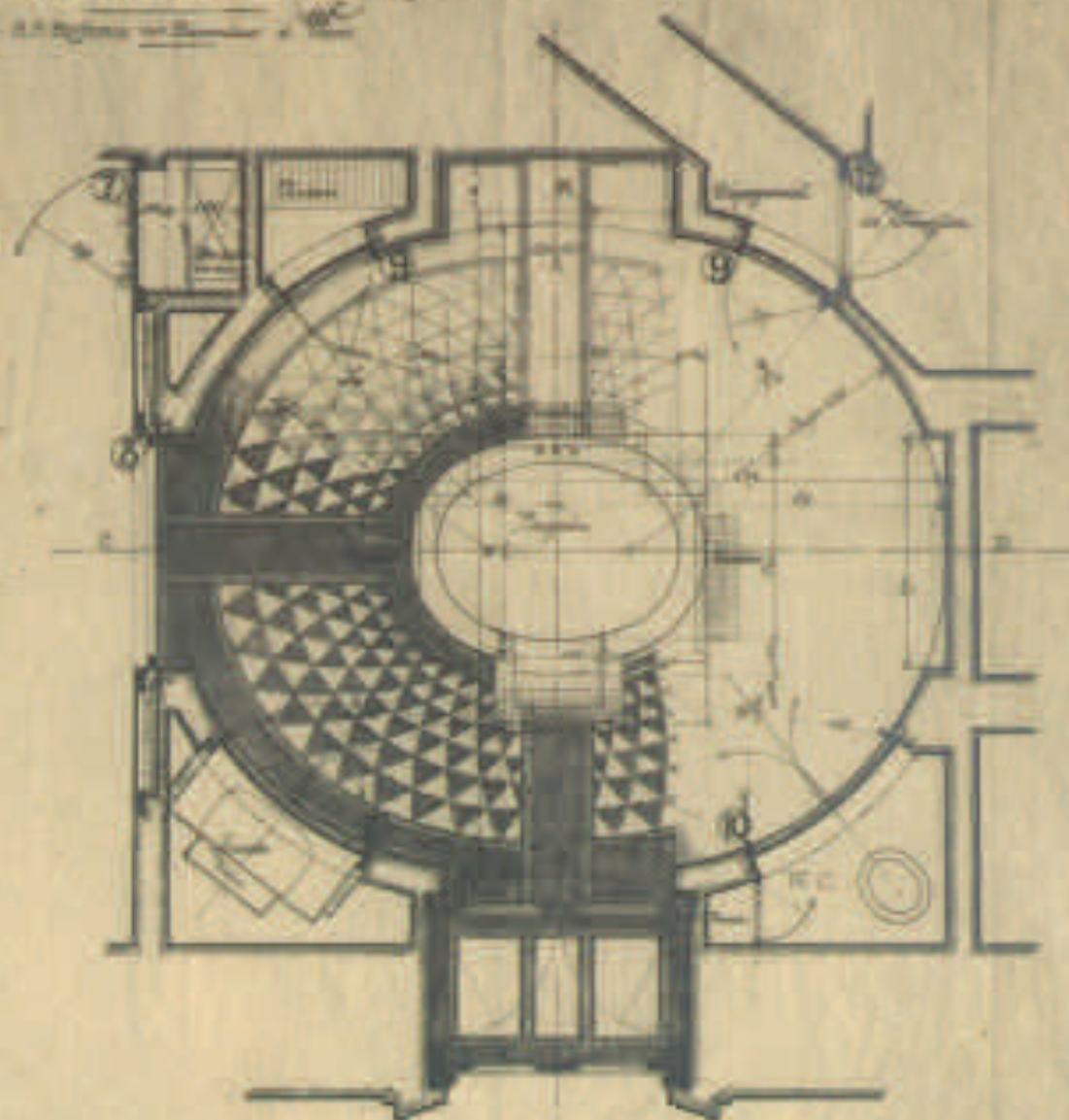


FIGURE

Salle de Bain

Chapelle - Vestibule - Hammam - Bain

Superficie de la Salle de Bain : 100 m²



PROJ. G. G. G. G. G.

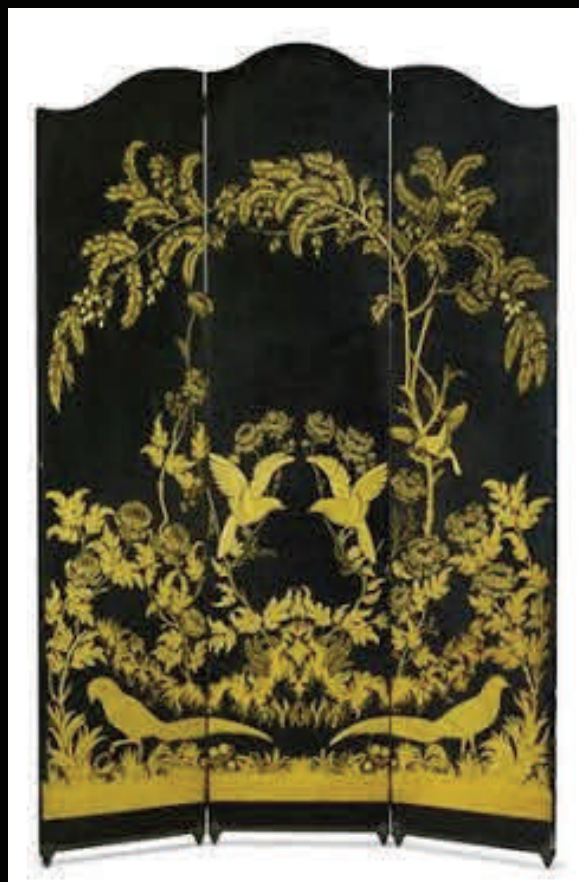
Le 10 Mars 1900

[Signature]

PROJ. G. G. G. G. G.





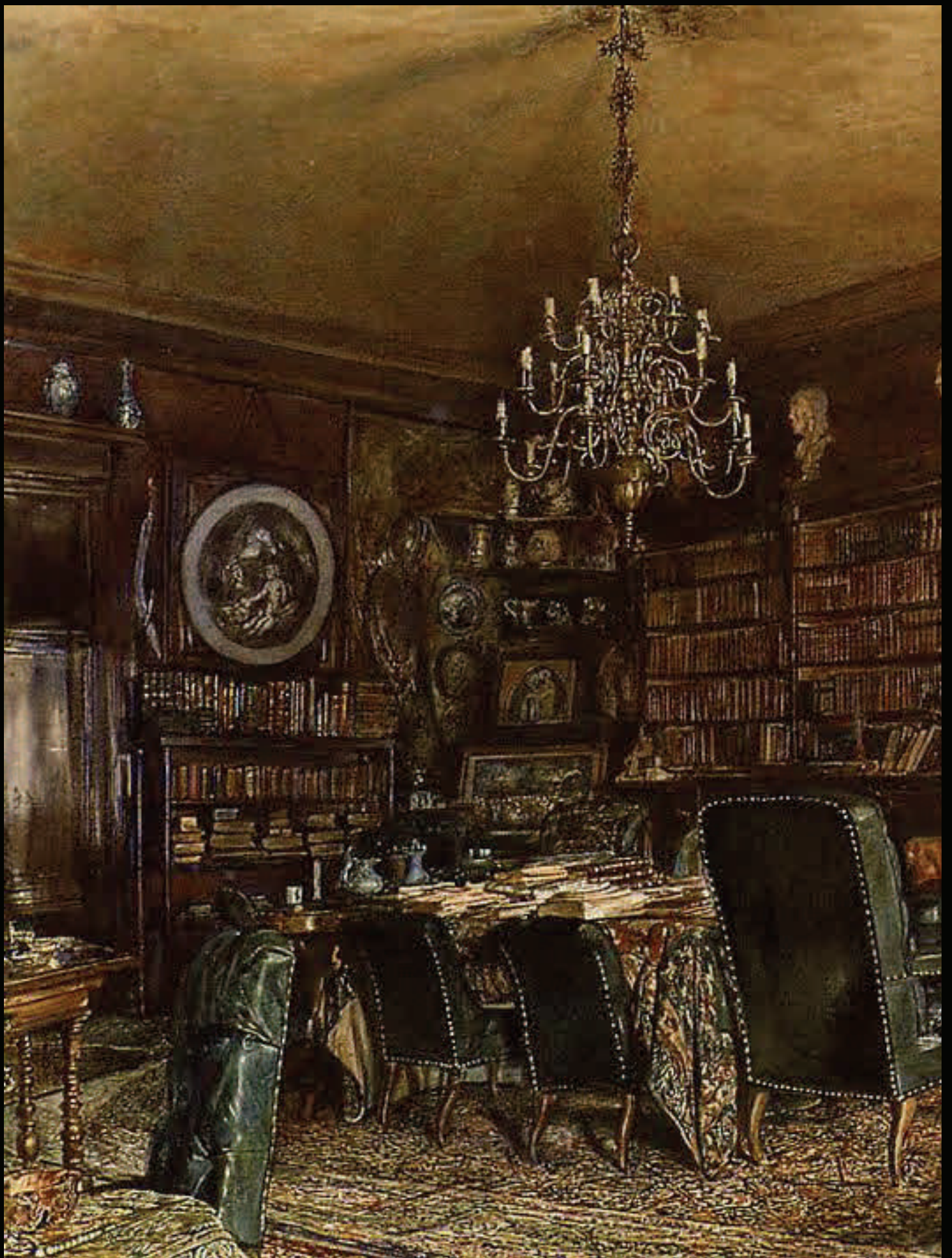




DIE MEINHOFER SAMMLUNGEN

La Bibliothèque

DER RESIDENZ

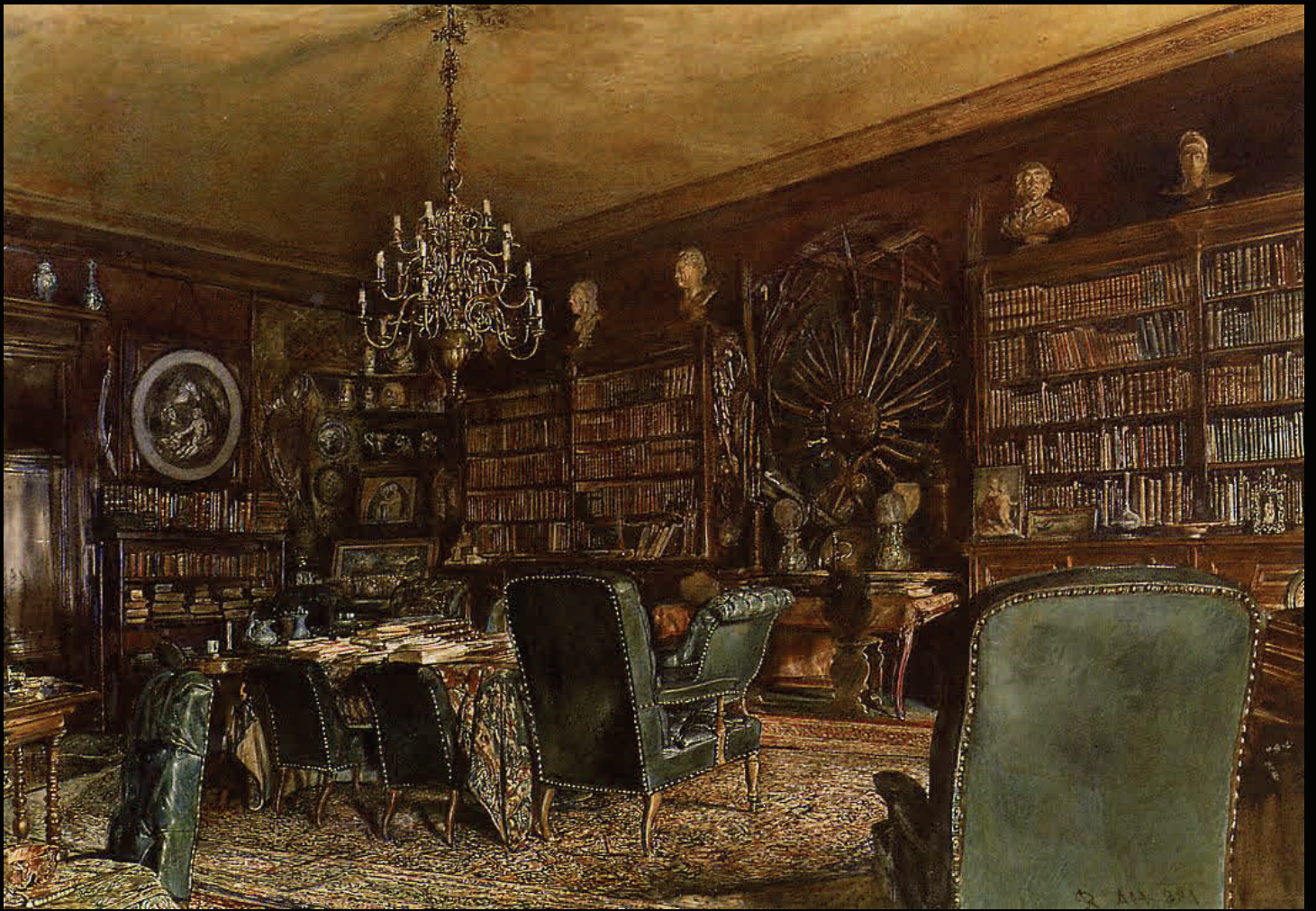
























































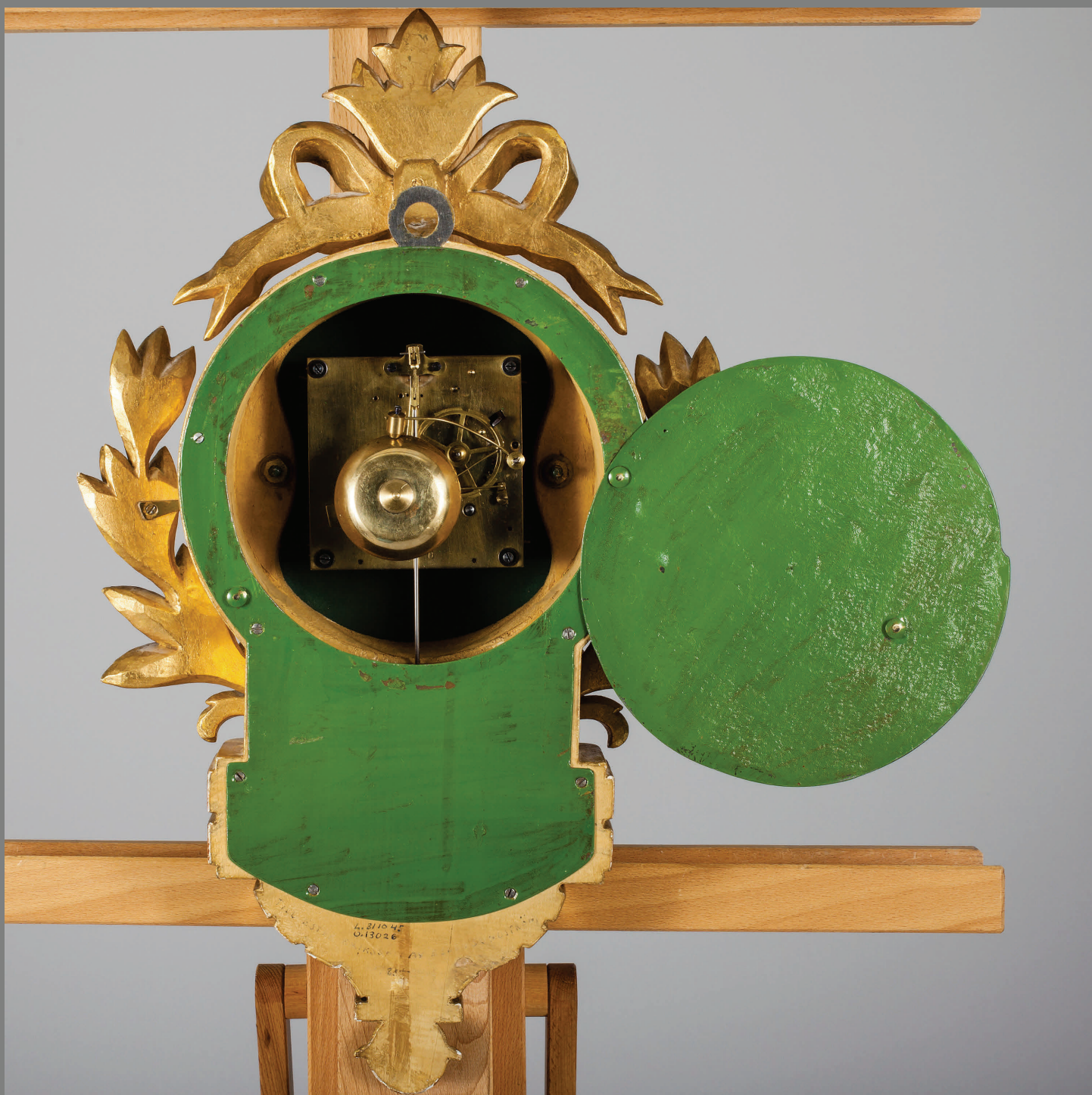
DIE MEINHOFER SAMMLUNGEN

Les Collections

DER RESIDENZ





















































DIE MEINHOFER SAMMLUNGEN

Art Contemporain

DER RESIDENZ













DIE MEINHOFFER SAMMLUNGEN

Points of Departure

DER RESIDENZ





Entente Cordiale

One loves classic.
One adores modern.
Ignoring all the laws of aesthetic compatibility, Michael Coorengel and Jean-Pierre Calvagrac achieve a stunning synthesis of styles in their Paris apartment



Coorengel, left, and Calvagrac stand in the silver room, which features a resplendent mix of periods and styles. Modern pieces—a Gio Ponti coffee table, a '60s granite and Plexiglas table from Edouard de la Marque, Paris, and white Marcel Breuer chairs—hold their own against such treasures as a 19th-century bust and chandelier, and a Louis XVI canapé reputedly made for Marie Antoinette.



PRODUCED BY CYNTHIA FRANK PHOTOGRAPHED BY JESSE CHEVALIER WRITTEN BY IAN PHILLIPS

P

aris-based decorators Michael Coorengel and Jean-Pierre Calvagrae have always had a penchant for extravagance. Take their very first collaboration: window displays for the French pâtissier Ladurée in 1996. They concocted spectacular Medici-style vases out of macaroons, and equipped mannequins with yard-high wigs made from cakes and meringues. "It was a dangerous job," Calvagrae says. "We ended up eating all the time."

Eleven years on and the lifestyle of these modern-day dandies is equally elaborate. They are renowned for their dinner parties. At one, everything was black—the guests' attire, the tableware, even the food (the pair served caviar and dishes made with cuttlefish ink).

Such a taste for grandeur is perfectly mirrored in the architecture of the couple's apartment, situated on one floor of an 1836 town mansion in Paris's 10th arrondissement, within easy strolling distance of the Place Vendôme and the Musée du Louvre. It was built for Baron Louis, a protégé of Talleyrand who had served as finance minister under Napoleon and Louis-Philippe. The flat's more recent history is no less glamorous. Coorengel and Calvagrae bought it from actress Silvia Badesco-Perrisol, who starred alongside Jean-Paul Belmondo in the Alain Resnais film *Stavisky* and wrote a book of memoirs with the former empress of Iran, Farah Diba Pahlavi. "When we first walked in,"

The golden salon unites pop, chinoiserie, and Empire styles, with a dash of modern art. Two 1940s white lacquered Chinese tables and a 19th-century daybed upholstered in Brunswick & Fils's Satin La Tour in Kelly sit atop a Verner Pantone rug, ca. 1972. Coorengel and Calvagrae regilded the ornate moldings and offset their effect with black-lacquered panels and a Napoleon III marble mantel topped with black ceramic lamps by Carine Tontini.





Even a room filled with neoclassical furnishings and flourishes feels modern, thanks to the use of vibrant color

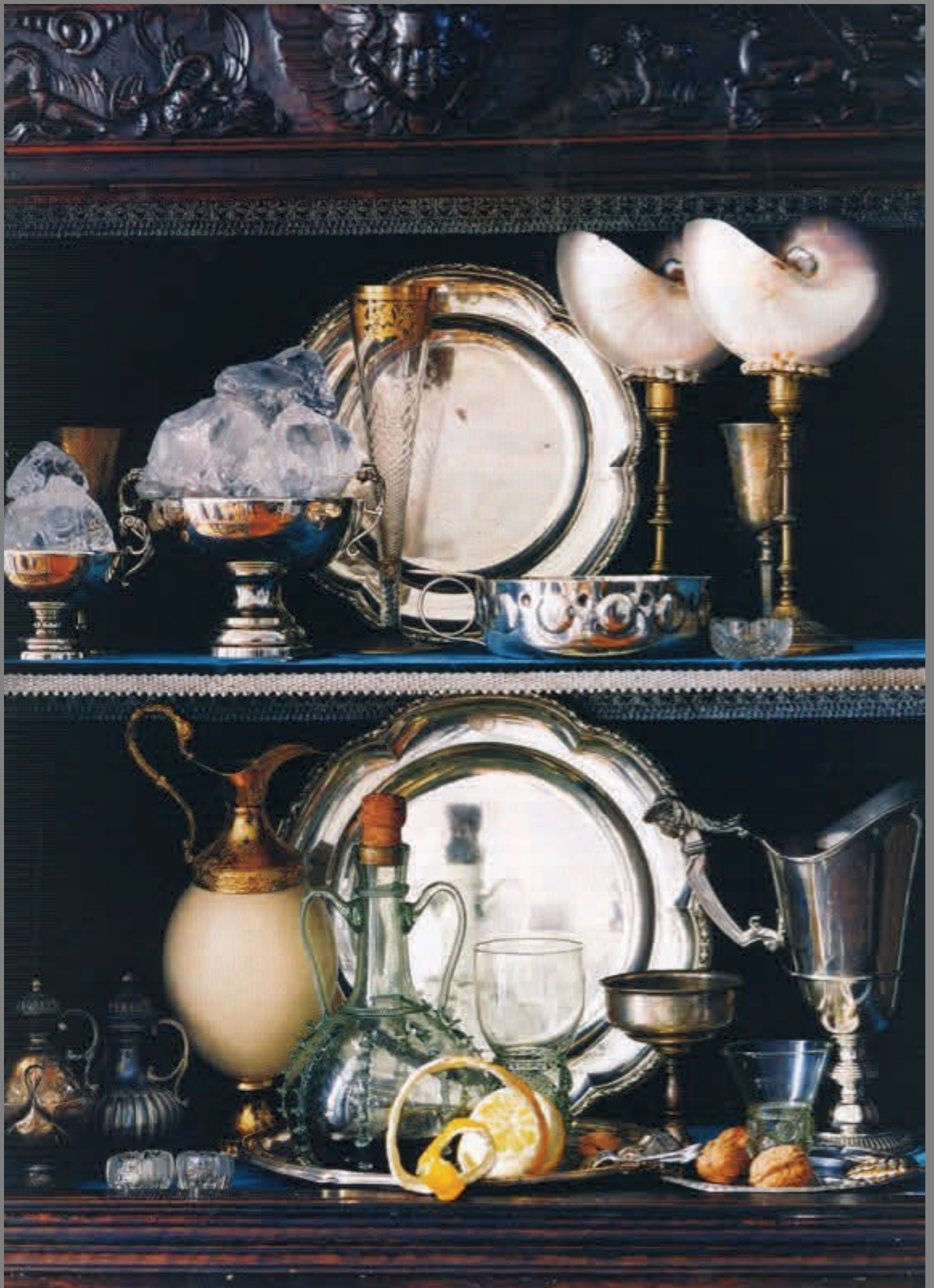


The heady blue and black office, above, has walls hung with bold black marble reliefs, bronzes, and statuary. The table holds delicate objets d'art such as gold Renaissance candelabras from Galerie J. Kugel, Paris, and a jeweled tortoise designed by Coorengel and Calvagrae. • A 16th-century buffet, opposite page, holds an array of wooders, including Louis XVI sterling plates, Puiforcat bowls, nautilus shells mounted on candlesticks by Coorengel and Calvagrae, and a carafe made of an ostrich eggshell and silver gilt.

Coorengel says, "there were dresses, shoes, and hats everywhere, along with photos of [Badesco-Perrisol] with famous people." She chose them over another buyer, who planned to rip out the wood paneling and put in concrete floors. "We really had the impression that she was entrusting us with the place," Calvagrae says.

She could hardly have put it in safer or more skillful hands. The pair were immediately charmed by the floor plan, which they describe as Palladian. "It's a square with a round entrance hall," Coorengel says. On either side of the apartment is an enfilade of three salons. There are no corridors or wasted space. When it came to the actual structure, the two changed little—just the layouts of the kitchen, master bathroom, and guest quarters. The aim of their decor, Coorengel says, is "to keep a certain authenticity but make it look modern." That mix of classical and contemporary was at the very heart of their design approach—a necessity born of their contrasting tastes. Coorengel likes all things baroque; Calvagrae prefers modern, sober design. In both cases, their aesthetic is the antithesis of what they knew as children. Coorengel, born in The Hague in 1963, grew up in a house that was a paean to the contemporary. "Everything was white and yellow, with lots of Marimekko fabrics," he says. The French-born Calvagrae, 34, was raised in a chateau full of antiques.

"Jean-Pierre is much more of an artist," Coorengel says. "He dares to do things which often appear quite shocking to me at first." A perfect example is the circular Verner Panton





rug in the apartment's gold room, "Michael wanted a really classical space," Calvagrà says, "but it turned out to be something of a mix between Empire style and pop." The room is a heady mix, with jet-black walls, golden moldings, and a blue sky mural on the ceiling. An early-nineteenth-century *méridienne* has been reupholstered in a shocking green silk.

The adjoining silver room was initially the brainchild of Calvagrà. On his own, he would no doubt have filled it solely with pieces of twentieth-century design. As it is, there are a number of striking examples: curvy Michel Boyer lamps, 1950s Danish bookshelves, a Gio Ponti table. But this time Coorengel gave the decor a twist. He brought in an early-nineteenth-century chandelier and a Louis XVI sofa reputedly made for the Petit Trianon at Versailles.

"Our goal is often to find a happy medium between our two creative worlds," Calvagrà says. Joyous juxtapositions abound. The master bedroom brings together a Mies van der Rohe chair and a George Nakashima coffee table with an eighteenth-century Venetian procession lamp and a bed in which Napoleon is said to have slept. Elsewhere, you find new lamps from Molteni and the Conran Shop and classical artifacts.

Each room has a distinct character. "We love to move from one ambience to another," Coorengel says. And each room can have more than one function. The gold room is often transformed from a sitting room into a dining room. Intimate meals are held in the turquoise office. "It's a little like Versailles," Coorengel says. "There, one room would turn into the game room after eight o'clock and another used for a reception because there was no official dining room." A pretentious comparison? Perhaps not, when you live up to it as thoroughly as Coorengel and Calvagrà do. *Ian Phillips is a Paris-based writer.*

The guest bathroom, above, gains a stoic grandeur from features like a granite-clad tub, decorations that include a wall-mounted Etruscan dish, and a grid-pattern floor made of antique stone. • The inviting guest room, right, gets a touch of decadence from blush-hued walls, a leopard skin rug, a fur bedspread, and pillows in silks from Jim Thompson Inc. Empire furniture—a standing mirror, a mahogany chair, a marble-topped table, and a sleigh bed—adds a powerful note. Coorengel and Calvagrà designed the black paneled screen.

























































































































































































































































bisinico.en.alibaba.com



















DIE MEINHOFER SAMMLUNGEN

Les Mystères des Andes

DER RESIDENZ



















































DIE MEINHOFER SAMMLUNGEN

Relics of the Holy Family
and the True Cross

DER RESIDENZ





















